Über Riemenschneider.

Eine vorläufige Mitteilung

von

Karl Adelmann.

Würzburg.

Druck der Königl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz.

1898.

Emil Bauer
Verlagsbuchhandlung
Würzburg
Domstrasse No. 68.

Über Riemenschneider.

Eine vorläufige Mitteilung

von

Karl Adelmann.

Würzburg.

Druck der Königl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz.

1898.

Druck der Kgl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz, Würzburg.

Unter Umgehung alles nicht rein Sachlichen, geben wir hier den Auszug eines am 4. März 1898 zu Würzburg gehaltenen Vortrages, indem wir den geehrten Leser, der sich über Riemenschneiders Lebensumstände unterrichten will, besonders auf Webers Schrift: „Leben und Werke des Bildhauers Till Riemenschneider", Würzburg bei Woerl — hinweisen. Die nötigen Abbildungen findet man in der Publikation von Karl Streit: Tylmann Riemenschneider; Berlin, bei Wasmut — sowie teilweise bei Bode und Lübke (deutsche Kunst). Eine weitläufigere Darstellung dieses Gegenstandes von unserer Seite ist unterdessen im Werke.

Das, was wir an positiv Neuem in Bezug auf urkundliche Belege oder auf bisher nicht bekannte Werke Riemenschneiders zu bringen vermögen, würde, nach Webers und Streits eingehenden Besprechungen und Darstellungen, eine erneute Behandlung dieses Gegenstandes nicht rechtfertigen. Dennoch giebt es auf dem Gebiete der Riemenschneiderforschung noch genug zu thun. Bei dem beklagenswerten Mangel an urkundlichen Beweisen über des Meisters künstlerische Thätigkeit, sind wir bei der Beurteilung seiner Werke in vielen und gerade sehr wichtigen Fällen auf unser ästhetisches Urteil angewiesen, auf den anschaulichen Begriff, den wir uns von seiner Kunstweise gebildet haben. Und da müssen wir denn feststellen, daß Riemenschneiders künstlerische Eigenart noch nie mit derjenigen kritischen Genauigkeit behandelt worden ist, wie sie den Anforderungen der modernen Kunstwissenschaft Genüge thun kann. Selbst seine verdienstvollsten Biographen haben ihm manches Werk zugeteilt, dessen Urheber er entschieden *nicht* ist, und umgekehrt manches vortreffliche Werk, das den Stempel seiner Kunstweise unverkennbar auf der Stirne trägt, übersehen. Und so muß denn heute unsere kritische Thätigkeit von vornherein eine mehr negative, als positive sein. Es gilt vor Allem, die Riemenschneiderforschung auf ihren thatsächlichen Standpunkt zurückzuführen, d. h. an der Hand der urkundlich beglaubigten Werke ein möglichst scharfes Bild von Riemenschneiders künstlerischer Eigenart zu gewinnen, und dann von dem so gewonnenen Gesichtspunkte aus, unser Stoffgebiet von Neuem in seiner ganzen Ausdehnung zu durchforschen.

Sehr bedeutungsvoll treten uns an der Schwelle seiner beglaubigten Thätigkeit die Gestalten von Adam und Eva entgegen, die der Rat der Stadt Würzburg 1491 für das Südportal der Marienkapelle bestellte.

Es hatte wohl schon immer in der deutschen Kunst Darstellungen der ersten Menscheneltern gegeben; aber in keiner sahen wir den Künstler etwas Besseres leisten, als die geistlose Nachbildung eines althergebrachten, rohen, schematisch erstarrten Kanons menschlicher Körperformen. Riemenschneider war der Erste, der diese Gestalten von innen heraus neu belebte und sie aus Schatten zu wirklichen Lebewesen machte. — Wir wissen ja auch, daß der Kultus des menschlichen Körpers, menschlicher Schönheit an sich, dem Ideenkreise der deutschen Künstler jener Zeit überhaupt ferne lag. Dies Alles müssen wir bedenken, um das hohe Maß künstlerischer Erfassens- und Darstellungskraft, das sich in diesen Bildwerken offenbart, recht zu würdigen.

Eva ist im reizenden Fluß der Linien, im harmonischen Rythmus der Bewegungen gewiß das schönste derartige Bildwerk jener Zeit. Ihr Kopf zeigt ein volles rundliches Oval, das charakteristisch für Riemenschneiders Kunstweise bis etwa 1500 bleibt; später liebt er immer mehr, die Gesichter schmaler, hagerer zu bilden. Es spricht sich darin die völlig logische Entwicklung eines Künstlers aus, der von inniger Freude an der Natur beseelt, einen gewissen jugendlichen Idealismus nach und nach abstreift, und sich immer mehr im Studium naturalistischer Einzelheiten gefällt.

Am Kopfe der Eva fällt uns die ziemlich hohe und ganz flache Stirne auf, die im Halbkreis von Haaren umgeben ist. Der Hals ist verhältnismäßig dünn und etwas gebläht und, indem er einen schmächtigen Oberkörper mit dem meist breiten Gesichte verbindet, sieht sich der Meister oft genötigt, ihm nach oben hin eine größere Ausdehnung zu geben.

In der Behandlung des Haares übertrifft Riemenschneider all seine Zeitgenossen. Bei allen Anderen sind dieselben schematischer angeordnet, während hier der weiche Fluß, die schwere, seidige Beschaffenheit eines schön gewellten, blonden Frauenhaars mit tiefstem Verständnisse wiedergegeben ist.

Adams Stellung ist im Vergleiche mit derjenigen Evas minder gelungen; eine gewisse schüchterne Demut scheint in derselben ausgedrückt, wie denn Riemenschneider überhaupt nie zum Ausdrucke einer vollen, imponierenden Männlichkeit durchzudringen vermag. Er bleibt immer zart und lyrisch gestimmt. Seine Köpfe tragen den Ausdruck heiligen Ernstes, einer stillen Melancholie, die sich in einer seitlichen Neigung des Hauptes, in den schmalen Lippen, den nach unten gezogenen Mundwinkeln, im mandelförmigen Schnitt der Augen ausspricht. Die schmale, lang gezogene Nase vervollständigt den außerordentlich aristokratischen Charakter dieser Köpfe.

Derberen Physiognomieen begegnen wir bei Riemenschneider nur dann, wenn die Nebeneinanderstellung mehrerer Gestalten eine möglichste Verschiedenheit der Gesichtstypen erheischt.

Wie groß seine Kunst ist, die verschiedenartige Beschaffenheit des menschlichen Körpers, die Unterscheidung zwischen Hart- und Weichteilen zum Ausdruck zu bringen, das können wir besser an anderem Orte nachweisen, da die

Figuren Adams und Evas durch Verwitterung und Überarbeitung längst jene äußere Epidermis eingebüßt haben, an der wir die zarte Hand des Meisters, sein feines Naturgefühl bis ins Einzelnste zu erkennen vermögen.

Ziemlich gleichzeitig mit den eben besprochenen Figuren beschäftigte unsern Meister eine andere, umfangreichere Arbeit: der Magdalenenaltar in Münnerstadt.

Von diesem Altare sind uns erhalten: die Gestalten der hl. Magdalena, der hl. Elisabeth und des hl. Kilian, sowie die vier Reliefs der Altarflügel.

Die unbekleidete Gestalt der hl. Magdalena hat Riemenschneider, sowie die Eva, gewiß nach einem Modelle gearbeitet, und sein feiner Naturssinn ließ ihn auch hier ein Werk von erstaunlicher Formenschönheit schaffen. Das Gesicht ist individuell gebildet, trägt aber doch Riemenschneiders Eigentümlichkeiten zur Schau. Das herrlich gearbeitete Haupthaar ist, ohne daß man die Absicht merkt, so angeordnet, daß es der vollendeten Dezenz der Darstellung dient; die Haltung der ganzen Gestalt ist eine ruhig hoheitsvolle, völlig unbefangene, und diese arglose Natürlichkeit entspricht dem heiligen Charakter des Bildwerkes viel mehr, als jener Beigeschmack einer halb lüsternen Prüderie, dem wir an antiken Bildwerken so häufig begegnen.

Mit richtigem Gefühle hat unser Meister auch die Gestalt völlig unbedeckt gelassen, was durchaus nicht anstößig wirkt, im Gegensatz zu jener viel roheren Magdalena in Tiefenbronn, der die Engelein ein Tuch vorhalten.

Die Haltung der Heiligen ist sehr verständnisvoll durchempfunden. Wenn wir sie freilich auf einem Postamente „stehen" sehen, wie sie auch immer abgebildet ist, dann wirkt ihre Stellung schwächlich und geziert. Dieser Eindruck schwindet jedoch völlig, wenn wir sie uns schwebend, von sieben Engeln emporgetragen denken. Der Vorgang des Schwebens ist ohne alle Affektation, mit der einfachsten Natürlichkeit und der unserm Meister eigenen Dezenz völlig überzeugend wiedergegeben.

In Elisabeth lernen wir eine jener heiligen Frauengestalten kennen, in deren Darstellung unser Meister zu allen Zeiten so groß war. Wie sparsam Riemenschneider mit allem Äußerlichen war, erkennen wir daran, daß er von der im Vertrage ausbedungenen „königlichen Zierheit" völlig absieht. Höchstens die Größe der Haube verräth die Frau höheren Standes.

Tief in sich versunken steht die Heilige da. Ihre Haltung ist eine Sförmige, die, zugleich ruhend und dauernd bequem, eine echt monumentale ist, während sie doch auch zu so viel rythmischer Bewegung Anlaß giebt.

In welch echt monumentalem Sinne, wie ganz in sich gezogen diese Gestalten gedacht sind, das zeigt sich uns an den Attributen: dem Brote, der Kanne und dem Bettler. Sie sind in der That der Heiligen mehr beigegeben, als daß sie sich mit denselben befaßte. Kanne und Brot hält sie keineswegs mit den Händen ernstlich fest, sie berührt sie kaum, und sie denkt nicht daran, sie dem armen Krüppel darzureichen, der zu ihren Füßen kniet. Dieser wiederum ist so klein gebildet, wie es nur dann zulässig erscheint,

wenn wir auch ihn lediglich als Attribut denken, das in keinerlei handelnder Beziehung zur Heiligen steht.

Der oft bis zur Übertreibung flotte Wurf der Falten, dem wir an den Gestalten anderer Kunstschulen begegnen, liegt Riemenschneiders Kunstweise fern. Die Gewandung ist bei ihm von wenigen, natürlich großen Motiven beherrscht; dabei offenbart sich jedoch überall das zartsinnigste Eingehen auf zierliche Details; hier namentlich im Mantel der hl. Elisabeth. Die Lust am Einzelnen verleitet den Meister hier noch zu manchen kleinen Extravaganzen; namentlich in der Schoßgegend, wo uns eine Menge kleiner Falten ins Auge fällt, die der innern Klarheit und Verständlichkeit entbehren. Erst in seinen späteren Werken sehen wir die Gewandbildung zu klassischer Einfachheit geläutert.

In der Gestalt des hl. Kilian tritt uns Riemenschneider wieder mit einer neuen Besonderheit entgegen. Wir lernen im großen Idealisten auch den kühnen Naturalisten kennen. Er hat hier in dieser Hinsicht ein Äußerstes geleistet; das Haupt des heiligen Frankenapostels ist von einer wahrhaft imponierenden Häßlichkeit.

Es gehört unter die bedeutsamsten Eigentümlichkeiten unseres Meisters, daß er den großen Glaubensboten niemals jenes Gepräge einer glatten, bedeutungsarmen Schönheit giebt, der wir anderwärts so vielfach begegnen. Ihm geht der Charakter über alles. Mit wunderbar zartfühlendem Naturalismus weiß er in diesen Köpfen eine gewisse Abgehärmtheit, eine beinahe schmerzliche Duldung zum Ausdruck zu bringen. In die Physiognomieen dieser Männer haben der tiefe Ernst ihrer Sendung, die Stürme ihrer leidensreichen Märtyrerlaufbahn die tiefsten Spuren eingegraben, und selbst die jugendlichen Apostelköpfe sind bei Riemenschneider immer reich an markanten Zügen.

Des Meisters feine Naturbeobachtung zeigt sich auch in der Bildung der Fransen, die das Obergewand St. Kilians umsäumen. Da sie in diesem Falle nicht an den untersten Rand des Saumes, sondern etwas höher oben auf der Außenseite befestigt sind, ist von der Rückseite her auch nur ihre halbe Breite sichtbar. Diese scheinbar kleine Äußerlichkeit ist sehr bezeichnend für Riemenschneider.

Die Hände der Heiligen sind lebensvoll gebildet und außerordentlich zartfühlend durchgearbeitet. Uns fällt vor allem auf, daß der Handknochen des vierten Fingers zwischen die anderen hinabgedrückt ist, wodurch die Hand ungemein lebensvoll und geschmeidig erscheint.

Auf den Reliefstafeln ist die Fußsalbung Christi, seine Erscheinung im Garten nach dem Tode, die Kommunion der hl. Magdalena in der Wüste und ihr Begräbnis dargestellt.

Der große, dramatisch belebte Zug, der durch die Bildwerke der reichsstädtischen Künstler geht, lag dem zu sinnvoller Innigkeit in sich gezogenen Wesen unseres Meisters fern. Seine Gestalten sind nicht üppig bewegt, aber sie sind auch nicht geistlos, ohne das nötige innere Verhältnis zur Situation dargestellt. Wir fühlen, daß sie in tiefster Seele an dem Vorgange teilnehmen, aber mit einer Zurückhaltung und einer Vornehmheit, mit einer Dezenz der Geberden und des Ausdrucks, in der wir allenthalben den

großen Meister monumentaler Insichgezogenheit erkennen. Es ist eine absichtsvolle Gebundenheit, eine Keuschheit des Ausdrucks, die wir wahrlich groß nennen können. Riemenschneider scheint alle diese heiligen Geschehnisse mit einer Art andachtsvoller Scheu vorzutragen.

Wo freilich die Art des Vorgangs eine größere Lebhaftigkeit der Bewegungen fordert, da sind dieselben, ebenso wie der Faltenwurf, manchmal ziemlich ungelenk.

Sehr kennzeichnend für unsern Meister und seine Zeit ist, daß das Körperliche seiner Gestalten, dem er in der Darstellung des Nackten die gebührende Beachtung schenkte, jede eigene Bedeutung verliert, ja oft beinahe gänzlich schwindet, sobald wir es mit Gewandfiguren zu thun haben. Seine Kunst ist so ganz auf das Innere gerichtet, daß er das Formale nur insofern berücksichtigt, als es dem innern Ausdrucke dient.

Der zeitlichen Reihenfolge nach gelangen wir nun zu jenem Marienaltare, den Riemenschneider 1494—95 für die Jakobskirche in Rothenburg fertigte. Der heute dortselbst befindliche gehörte früher der Spitalkirche an und ist nicht jener vorerwähnte, da das Mittelbild einem Holzschnitte Dürers von 1510 nachgebildet ist.

Manche Einzelheiten sind ganz Riemenschneiderisch; die Gesichtszüge, die Bildung der Hände; aber die Darstellung im Ganzen ist so wuchtig und zugig und die Behandlung des Körperlichen so oberflächlich, daß dieses Altarwerk niemals unter Riemenschneiders eigener zartfühlender Künstlerhand entstanden sein kann.

Ein unzweifelhaft echtes und herrliches Werk unseres Meisters ist das Grabmal des Bischofs Rudolf von Scheerenberg im Dome zu Würzburg. Es ist eine der hervorragendsten Porträtstatuen aller Zeiten.

Dem feinsinnigen Naturalisten Riemenschneider konnte sich freilich kein wünschenswerteres Modell darbieten, als dieser Greisenkopf, dessen feine, markante Züge er dem Marmor mit unübertrefflicher Geschicklichkeit aufzuprägen wußte. Keine noch so kleine Unregelmäßigkeit des Gesichtes, von den etwas schielenden, schräg stehenden Augen an bis ins kleinste Fältchen der schlappen Haut, ist ihm entgangen. Die Wiedergabe des sichelförmigen, zahnlosen Mundes ist entzückend und die Darstellung der Nase und der oberen Augenlider sind kleine Meisterwerke für sich. In zartfühlender Charakterisierung der Hart- und Weichteile kommt ihm keiner seiner Zeitgenossen gleich.

Inzwischen begann das 16. Jahrhundert, das für Deutschland, ja für die ganze Welt die gewaltigsten Umwälzungen mit sich brachte. Die heidnische Renaissance dringt bei uns ein; Dürer und Holbein entwickeln die deutsche Kunst nicht ohne Beihülfe fremder Elemente zu ihrer höchsten Blüte.

Unser Meister aber bleibt Derselbe.

Auch er erhebt sich auf die Höhe seines künstlerischen Könnens; aber es ist eine Entwicklung von innen heraus. Eingeschlossen in unsere kleine,

altväterische Frankenstadt entfaltet er die köstlichen Keime rein deutscher, mittelaltriger Kunst zur herrlichsten Blüte. Das Fremde gewinnt keine Macht über ihn; und so ragt er, der letzte rein deutsche Künstler in die neue Zeit hinein.

Im Jahre 1499 kam der Vertrag zustande, wonach Riemenschneider für den Dom zu Bamberg das Sarkophagmonument der beiden Stiftsheiligen, des Kaisers Heinrich und seiner Gemahlin Kunigunde anfertigen sollte.

Wir haben dieses Denkmal als sein Hauptwerk anzusehen.

Auf der oberen Fläche des Doppelsarges ruhen die Gestalten der beiden Heiligen. Die Haltung des Kaisers ist gerade und würdevoll, während die ihm zur Seite liegende Kunigunde vom Scheitel bis zur Sohle geschmeidige Bewegung zeigt. Sie ist eine der wunderwürdigsten Schöpfungen jener künstlerischen Epoche in Deutschland. Beim Anblick des Kaisers können wir uns jedoch des Eindrucks nicht erwehren, daß das männliche Element auch hier etwas zu kurz gekommen ist. Es bleibt immer in derjenigen stillen Gebundenheit befangen, die den Frauengestalten Riemenschneiders so unvergleichlichen Zauber verleiht. Er weiß seinen männlichen Gestalten kaum andere, als äußere Unterscheidungszeichen neben den weiblichen zu geben.

Im einzelnen entzückt uns auch hier die liebevollste Naturbeobachtung. Bis in die kleinsten Details oberhalb der Augen, bis in die Lippenbildung geht die feine Unterscheidung der beiden Köpfe. Aber das Alles stellt sich nicht mit schroff naturalistischer Aufdringlichkeit dar, sondern unter dem Schleier zartester künstlerischer Dezenz.

Dem feinen Natursinne Riemenschneiders entspricht auch, daß er an all seinen Gestalten die Schultern, wenn dieselben auch dürftig und nah aneinander gerückt sind, doch immer sehr scharf ausprägt.

Heinrich hat breitere und härtere Hände, an denen die Knochen und Adern stärker hervortreten, als an denen Kunigundens. Den Händen der Kaiserin sehen wir dagegen sofort an, daß diese Frau das Bestreben hat, dieselben möglichst schmal und weich erscheinen zu lassen. Die Wurzeln des Daumens, des vierten und fünften Fingers sind so tief wie möglich in die innere Hand gedrückt, wodurch der Ballen neben dem Daumen stark hervorgetrieben und der Handknochen des Mittelfingers emporgehoben wird. Es mag dies mit einer Mode der Zeit zusammenhängen, so gut wie die strähnenartige Bildung des männlichen Haares.

Wir begegneten dieser Handbildung schon auf dem Münnerstädter Altare, aber noch nicht so organisch vertieft, noch nicht so scharf ausgeprägt, und wir haben es hier mit einem Hauptcharakteristikon Riemenschneiders zu thun, das auf all seinen Werken, bei Männern und Frauen wiederkehrt und das seinen tiefen Natursinn im vollsten Lichte zeigt. Wo wir auf anderen deutschen Bildwerken einer solchen Stellung der Hände begegnen, ist dieselbe lange nicht so scharf geprägt, so tief organisch durchgebildet.

Gleichzeitig mit den Bamberger Arbeiten hatte Riemenschneider noch zwei andere große Bestellungen auszuführen: den hl. Blutaltar für die Jakobskirche in Rothenburg und die Statuen Christi, Johannes des Täufers und der 12 Apostel für die Pfeiler der Marienkapelle in Würzburg.

Der sogenannte Blutaltar ist noch in seinem ganzen Umfange und vortrefflich erhalten.

Vor Allem lenkt das große Mittelbild unsere Aufmerksamkeit auf sich. Es stellt das hl. Abendmahl dar. Hier treten uns nun zum ersten Male die 12 Apostel in Riemenschneiders Auffassung vor Augen. Gleich der erste Blick belehrt uns, daß der große Naturalist hier in der Wiedergabe verschiedenartiger Gesichtsbildungen förmlich schwelgt. Neben den ihm eigenen feinen, aristokratischen Physiognomieen begegnen wir auch derberen und kraftvolleren.

Das Körperliche innerhalb der Kleider ist auch hier wieder auf ein notdürftiges Minimum beschränkt. Die Hände, die durchgehends Riemenschneiders Charakteristikon zur Schau tragen, sind wahre Wunderwerke feiner Durchbildung.

Die Geberden zeigen jene Engbrüstigkeit, jene ängstliche Zurückhaltung, die Riemenschneiders Gestalten so ganz eigen ist; und der Eindruck der Unfreiheit, des Beengten wird noch verstärkt durch die räumliche Enge, in die wir einige der dargestellten Jünger gedrängt sehen. Wer aber in diesen wunderbar ausdrucksvollen Köpfen zu lesen versteht, der wird auch bald die tiefe Innigkeit empfinden, die sich in diesen eng gebundenen Geberden kundgiebt. In diesen Aposteln offenbart sich uns deutlicher, als in allen andern Gebilden dieser Art die deutsch-mittelaltrige Auffassung christlicher Ideen; jene innige Frömmigkeit und tiefe Demut, die den Lehren des Erlösers so ganz entspricht.

Pflegten die Italiener jener Zeit die Apostel als triumphierende Heldengestalten, als die gewaltigen Begründer der kirchlichen Macht darzustellen, so sind diese deutschen Apostel in der That die Jünger Christi, die Armen der Armen Gottes, die demütigen Fischer vom See Genezaret, die allem Irdischen entsagten und in freiwilliger Selbstverläugnung die dornenvollen Pfade der Armut und brüderlichen Liebe wandelten.

Betrachten wir z. B. den hl. Petrus. Hier ist er lediglich der selbstlose Glaubensbote, der Schüler, vom Bewußtsein seiner Märtyrerlaufbahn durchdrungen, ganz Hingabe, ganz Gehorsam, Demut und Aufopferung.

Wir begreifen, was wir bei einem so großen Naturalisten, wie Riemenschneider, schon a priori hätten annehmen dürfen, daß diese Armseligkeit der Geberde, diese nahezu völlige Verläugnung des Körperlichen, soweit es nicht unmittelbar dem Ausdrucke dient, nicht nur ein Nichtkönnen, sondern auch ein Nichtwollen bedeuten, so kühn und rücksichtslos in seiner Art, daß es selbst die berechtigsten Forderungen äußerer Schönheit und geziemender Berücksichtigung des Formalen von sich weist. Es ist die letzte, mit unbedenklichster Naivität durchgeführte Konsequenz jener ganz auf Verinnerlichung

gerichteten Kunstprinzipien. Es liegt etwas wahrhaft Sublimes, eine hohe künstlerische Selbstlosigkeit in dieser Verläugnung alles Äußerlichen.

Es dürfte manchem so ergehen wie uns, daß er anfangs die Gesichtsbildung des Erlösers für die konventionellste und bedeutungsloseste von allen hält.

Nachdem es uns aber gelungen ist, die Gestalten seiner Jünger zu verstehen, wird es uns leicht werden, auch in seiner Gestalt die Absichten des Künstlers zu erraten. Gehören die anderen noch dieser Welt an, so spricht sich in den Zügen Christi ein Ernst aus, den nichts mehr zu wandeln vermag. Unheilbar ist der Schmerz, den er über die Sünden der Menschen empfindet. Für ihn giebt es nur einen Weg: es ist der des Todes. Er hat mit der Welt abgeschlossen. Er opfert sich auf.

Hier lernen wir Riemenschneiders physiognomische Kunst ganz verstehen. Hier fühlen wir, was diese tief herabgezogenen Mundwinkel, diese Bildung der Augen und der Brauen bedeuten, was dieses hagere Gesicht, diese offene, unbedeckte Stirne uns sagen wollen.

Die beiden Relieftafeln offenbaren die bewundernswerte Subtilität Riemenschneiderischer Technik. Jeder Druck der zartfühlenden Hand, jeder Schnitt in das weiche Material erscheint von Innen heraus poetisch empfunden, und diese subtile Technik entspricht ganz dem liebevollen Naturgefühle, der zartinnigen Empfindungsweise unseres Meisters. Es giebt wenig rührendere Gestalten, als die beiden Jünglinge auf dem Einzugsbilde, deren einer aus dem Thore auf Jesus zurückblickt, während der andere, offenbar Johannes, diesem folgt.

Den Buchstaben, die sich auf den Kleidersäumen befinden, ist keinerlei Bedeutung beizumessen.

Nachdem wir uns so eingehend mit den Aposteln des Blutaltars beschäftigt haben, bleibt uns anläßlich der Apostel, welche unser Meister für die Marienkapelle fertigte, wenig mehr zu sagen übrig.

Petrus ist auch hier wieder eine tiefrührende Gestalt; sein Antlitz trägt den Ausdruck stiller Hingabe, himmlischer Geduld.

Ist es nicht kennzeichnend für Riemenschneiders religiöses Empfinden, daß er den Heiland auch hier nicht als göttlichen Triumphator, sondern mehr als den tiefernsten, bescheiden duldenden Erlöser darstellt?

Wir sind in der angenehmen Lage, den authentischen Werken unseres Meisters hier ein weiteres einreihen zu können und zwar eines der schönsten. Wir meinen die Halbfiguren der drei Stiftsheiligen in der Neumünstergruft zu Würzburg. Wir wissen, daß Riemenschneider um 1510 ein Tabernakel für den Hochaltar des Domes anfertigte, das unter anderem auch die Standbilder dieser drei heiligen Männer enthielt. Nun besitzt die königliche Universität ein altes Ölgemälde, das Innere des Domes vor seiner Restauration darstellend, das auf dem Hochaltar zweifelsohne die fraglichen Bildwerke zeigt.

In der Mitte steht St. Kilian mit Schwert und Krummstab, stattlich aufrecht; ihm zur Seite die beiden Diakonen, St. Kolonat und Totnan, echt Riemenschneiderische Jünglingsgestalten, sinnvoll bewegt mit hageren, seitwärts geneigten Häuptern, in denen sich sanfte Melancholie und träumerische Hingabe aussprechen.

Sollen wir noch die wundersam verständnisvolle Behandlung des Körperlichen, die Bildung der Hände, die namentlich bei den Diakonen von unübertrefflicher Naturwahrheit ist, sollen wir noch den klaren, fein behandelten Faltenwurf und namentlich den schleierartig vom Krummstab herabwehenden Stoff hier anführen, um diese Gestalten als echte Werke Riemenschneiders zu bestätigen? das ist nicht nötig.

Man hört oft sagen, das Denkmal des Bischofs Lorenz von Bibra stehe nicht ganz auf der künstlerischen Höhe, wie das daneben befindliche Scheerenbergmonument.

Ein so dankbares Modell, wie das vielgefurchte Greisenhaupt des Scheerenbergers, war das vollere Antlitz seines Nachfolgers, das weichere Züge und den Ausdruck einer milden Ruhe und vornehmer Mäßigung trägt, freilich nicht. Aber die Abgüsse belehren uns, daß Riemenschneider auch dieses minder dankbare Problem vorzüglich gelöst hat. Sie zeigen uns eine Menge zarter Feinheiten, deren der Beschauer von unten her gar nicht recht inne wird, da es sich nicht um scharfe Züge, sondern nur um kleine Unebenheiten handelt.

Die gerade Haltung der Statue, im Gegensatz zu derjenigen Bischof Rudolfs, scheint auch mehr dem gemessenen, ruhigen Wesen dieses edeln Fürsten zu entsprechen. Wir können dieselbe umso eher als von Riemenschneider beabsichtigt annehmen, als der Meister überhaupt einander nahestehende Figuren gerne auf solche Weise unterschied. Wir wollen unsere Betrachtung über dieses Denkmal nicht schließen, ohne noch einen Blick auf die zahlreichen Engelkinder zu werfen, die zur Seite der bischöflichen Gestalt und in den Guirlanden des Baldachins ihr Spiel treiben.

Wir machten schon oft die Bemerkung, daß es unserem Meister in seinen Gesichtsbildungen nicht sowohl auf äußere Schönheit ankam, als vielmehr auf den Ausdruck eines ernsten lebenstüchtigen Charakters. So tragen selbst die Köpfe seiner Frauengestalten ein scharfes ausdrucksvolles Gepräge. Eine gleiche, fast ältlich prononcierte Gesichtsbildung, in welcher sich ein tiefer Ernst widerspiegelt, konnten wir an den Engeln des Scheerenbergdenkmals und den Leuchterträgern des Blutaltars beobachten. Und auch diese Putten am Lorenzdenkmal zeigen trotz ihrer Jugend doch einen auffallend scharfen Gesichtsschnitt, in dem der charaktervolle Typus erwachsener Riemenschneiderischer Gestalten aufs Deutlichste vorgebildet ist. Dieser Umstand ist sehr kennzeichnend für unsern Meister.

Was wir soeben über die Gesichtsbildung bei Riemenschneider sagten, das bestätigt sich uns beim Anblick seines letzten authentischen Werkes, der

Madonna im Rosenkranz zu Volkach. Hier finden wir nirgends, selbst nicht im Gesichte der Gottesmutter, jene glatte, puppenhafte Schönheit, durch welche sich Ulmer und Nürnberger Meister auszeichnen. Zeigt selbst das Gesicht der berühmten sogenannten „Nürnberger Madonna" die lächelnde typische Anmut einer schönen Larve, die gar nicht zur Klage über den Tod ihres Sohnes stimmt, so ist in den Zügen der Volkacher Madonna, obgleich sie im Genusse ihrer Mutterfreude dargestellt ist, alles heiliger Ernst und tief ausgeprägter Charakter. Das Gesicht zeigt keinerlei fleischige Fülle. Es erscheint vielmehr etwas abgehärmt und die nach unten gezogenen Winkel des schmalen Mundes, der mandelförmige Schnitt des Auges und der Brauen haben eher etwas Schmerzliches, denn etwas Freudiges an sich. Die außerordentlich feingebildete schmale Nase, deren herabgezogene Spitze in einem für Riemenschneider so charakteristischen Gegensatz zur Mundbildung steht, erhöht noch den Charakter ernster Vornehmheit.

Was wir vorhin von der Bildung kindlicher Köpfe bei Riemenschneider sagten, das finden wir hier in der Darstellung des Christuskindes und der sechs umgebenden Engelknaben vollauf bestätigt.

Dies sind nun die authentischen Werke Riemenschneiders, und ehe wir den Blick ins Weite schweifen lassen, geziemt es uns, noch einmal Alles kurz zusammen zu fassen, was wir als die besondersten Merkmale seiner Kunstweise erkannt haben, um es dann gleichsam als zuverlässigen Führer auf unsere weitere Wanderschaft mitzunehmen.

Wir bewunderten an ihm vor allem jenes ganz auf Verinnerlichung gerichtete künstlerische Streben, das nicht nur allen rein äußerlichen unkünstlerischen Mitteln entsagt, sondern sogar noch innerhalb des Erlaubten eine Dezenz und Zurückhaltung walten läßt, die sich eben nur ein Künstler von so tief innerlicher Bedeutung erlauben konnte. Er gehört unter diejenigen Künstler höchster Art, die wir „reine" Künstler nennen möchten.

In dieser geistigen Zentraleigenschaft sehen wir alle besonderen äußeren Merkmale seiner Kunstweise begründet, den edeln, ernsten, charaktervollen Gesichtstypus, die enge Gebundenheit der Geberde, die unzulängliche Berücksichtigung alles Körperlichen, das nicht direkt seinen künstlerischen Zwecken dient. Seine Schönheit ist keine materielle Schönheit, sie ist eine rein geistige Schönheit.

Er ist der idealste aller Meister, aber zur sichtbaren Darstellung seiner reinen Idealität bedarf er auch der vollkommensten Durchdringung und Kenntnis des Materiellen, und so sehen wir auch an ihm, daß der größte Idealist auch zugleich der größte Naturalist — nicht nur sein kann, sondern sogar sein muß; — denn nur der feinste Naturalismus kann den höchsten Idealismus begreiflich erscheinen lassen und ihm die notwendige natürliche Existenzberechtigung verleihen. Und in der That übertrifft Riemenschneider in zartfühlendem Verständnis für die Natur, in überaus feiner Durchdringung des Körperlichen, soweit es seinem Ausdrucke dient, alle seine Zeitgenossen. In feinsinniger Behandlung der Hart- und Weichteile kommt

ihm keiner gleich, und wir haben gesehen, wie die geistreiche Durchbildung der Hände bei ihm zu einem Hauptcharakteristikon wird.

Wir gehen nun zur Besprechung einiger nicht authentischer Werke Riemenschneiders über. Leider gestattet uns der gegebene enge Rahmen nur, wenige derselben herauszugreifen, an die wir besonders wichtige Bemerkungen anzuknüpfen haben. Wenden wir unsere Blicke vor allem auf die Reliefstafel mit Darstellung der 14 Nothelfer im sogenannten Hofspital zu Würzburg.

Man hat uns mit Bestimmtheit zu versichern gewußt, daß Johann von Allendorf, Propst zu St. Burkhard und der Letzte seines Geschlechtes diese Tafel 1494 bei Riemenschneider bestellt habe, als er jenes Spital stiftete. Diese Behauptung entbehrt jedoch jeder thatsächlichen Begründung. Die Tafel gehört vielmehr erst dem 16. Jahrhundert an, und zwar aus dem Grunde, weil sowohl der hl. Georg, wie der hl. Hubertus sogenannte Maximiliansrüstungen mit breiten Fußstücken tragen, die erst um 1500 aufkamen.

Man hat ferner behauptet, daß Riemenschneider hier mehrere seiner Zeitgenossen abgebildet habe; so den Bischof Rudolf von Scheerenberg, Johann von Allendorf, sich selbst und andere.

Nun genügt aber ein Blick auf diese Tafel und eine bloße Andeutung von unserer Seite, um zu erkennen, daß diesen Köpfen nicht nur der Charakter des Individuellen mangelt, sondern daß sie im Gegenteil eine erschreckende Familienähnlichkeit unter einander haben und zwar ohne Ausnahme. Dies steht nun aber im entschiedensten Gegensatze zu Riemenschneiders Kunstweise; wo er mehrere Gestalten nebeneinander darzustellen hat, da geht er in der Absicht, sie voneinander zu unterscheiden, eher zu weit, als daß er des Guten zu wenig thäte.

Ganz und gar nicht Riemenschneiderisch ist ferner der durchgehende Charakter all dieser gleichförmig gebildeten Köpfe; es ist der der Häßlichkeit und Derbheit. Eine sehr lange Oberlippe schließt sich an eine verhältnismäßig kurze Nase, die ihrerseits „gerümpft“ erscheint. Die Oberlippe ist trotzig herausgetrieben, und auch um die Augen spielt ein derber unfreundlicher Zug.

Wie in der Monotonie des Typus, so macht sich auch in der Ausführung eine gewandte Eilfertigkeit geltend, deren Gegenteil uns das Studium Riemenschneiderischer Werke oft geradezu erschwert.

Im geraden Gegensatze zu Riemenschneiders Kunstweise stehen ferner die rechten Hände des ersten und dritten Heiligen der vorderen Reihe. Die Daumen sind hier in häßlicher Verzerrung rechtwinklig von der Hand abgespreizt, eine Bewegung, der wir auf des Meisters Werken niemals begegnen, und auch niemals begegnen *können*, da seine Hände ausnahmslos jenen Charakter fast zu enger Gebundenheit tragen, der ja für seine ganze Kunstweise so überaus bezeichnend ist.

Wenig fein empfunden sind die allenthalben wiederkehrenden Vertikalfalten der Gewänder, die wir nicht nur an passender Stelle finden, wie an den künstlich gefältelten Frauenkleidern und am Waffenrock des hl. Georg

(einer der häßlichsten Gestalten) — sondern auch da, wo sie gar nicht am Platze sind: an den in natürlicher Freiheit herabfallenden Gewändern der hl. Christophorus und Petrus Martyr.

Wir könnten noch manche Einzelheit ins Feld führen. Die unverständige Art, wie das Jesuskind hinter dem Kopfe des hl. Christoph angebracht ist und anderes mehr. Aber wir bedürfen dessen nicht, um zur Überzeugung zu kommen, daß diese berühmte Tafel nicht von Riemenschneider, sondern von einem seiner Schüler herrühre, der zwar manches Gute von der Kunst seines Meisters anzunehmen wußte, dem es aber doch an jener zartfühlenden künstlerischen Gewissenhaftigkeit, an jenem tiefen Naturgefühl mangelt, das den Meister in so hohem Maße auszeichnete.

Andere Werke dieses Künstlers finden sich in München, Erfurt und an anderen Orten. Davon ein anderes Mal.

Mußten wir so unserm Meister ein Werk absprechen, auf das wir so lange Zeit für ihn stolz gewesen waren, so gelingt uns vielleicht, an dessen Stelle ein anderes ihm zu gewinnen. Und zwar wollen wir gleich recht hoch greifen. Wir meinen den Marienaltar in der Herrgottskirche zu Kreglingen. Kein würdigerer Gegenstand könnte sich unserer Betrachtung darbieten.

Die Urheberschaft Riemenschneiders wurde bei diesem Werke von berufenster Seite angezweifelt. Herr Professor Bode glaubte, einen besonderen anonymen Meister des Kreglinger Altars substitnieren zu müssen.

Es mußten Bedenken schwer wiegender Art sein, die ihn bewogen, neben der berühmten und urkundlich reich beglaubigten Person unseres Meisters noch einen zweiten, mindestens ebenso bedeutenden, aber merkwürdigerweise gänzlich unbekannten unterfränkischen Künstler anzunehmen.

Wenn der Kreglinger Altar Riemenschneiders Werk wäre, so wäre er allerdings sein schönstes Werk — wenigstens aus einer gewissen frühern Epoche seiner Künstlerschaft. Doch ist dies an sich gewiß kein Grund, ihm denselben von vornherein abzusprechen.

Schwerwiegender erscheint uns das zweite Bedenken, welches gegen Riemenschneiders Urheberschaft erhoben wird. Herr Doktor Bunz versichert, im Innern der Madonnenstatue die Jahreszahl 1487 gefunden zu haben, die allerdings auf eine sehr frühe Epoche unseres Meisters hinweisen würde. Nach eingehendsten Untersuchungen können wir jedoch versichern, daß diese Jahreszahl nicht vorhanden ist. Die Gestalt ist, des Gewichtes halber, innen ausgehöhlt, und aus den Kreuz und Querschnitten des Schnitzmessers ließe sich mit etwas Phantasie vielleicht so manches lesbare Zeichen kombinieren.

Wo aber der Künstler oder auch nur der die Rahmen liefernde Handwerker irgend welche Zeichen angebracht haben, da sind dieselben klar und deutlich, in regelmäßiger Form und mit dem geeigneten Instrumente eingehauen oder eingeschnitten. Auf dem Altare sind noch andere, wirkliche Zeichen angebracht. Da dieselben aber nur eine unberufene Hand verraten, sind sie ohne alle Bedeutung; namentlich die Buchstaben V und S, die an der Umrahmung des

Mittelbildes höchst ungeschickt und mit einem ganz unzulänglichen Instrumente eingekratzt sind. All diese Inschriften rühren von späteren Besuchern der Kirche her, die in der abgeschiedenen Stille des Ortes leicht Gelegenheit fanden, sich hier zu verewigen.

Der dritte Einwand, der Hinweis auf die bei Riemenschneider allerdings ganz ungewohnte Steinverzierung der Gewänder *scheint* nur besonders schwerwiegend. Der Meister ist freilich äußerst sparsam mit äußerem Zierat; sein reiner Künstlersinn ist so ganz auf den inneren Wert seiner Schöpfungen gerichtet, daß er allen äußeren Überfluß verschmäht. Deshalb ist es aber doch ganz gut möglich, daß er *einmal* zur festlichern Ausschmückung seines Werkes sich dieses Zierats bedient habe. Gewiß ließ er dergleichen stets durch seine Schüler besorgen. Zudem finden wir nicht nur auf dem Mittelbild neben dem Steinbesatz, sondern auch auf den Relieftafeln allein, allenthalben die unserm Meister eigene Saumverzierung: einen einfachen Strich und darüber eine fortgesetzte Reihe kleiner halbkreisförmiger Eindrücke.

Auch die Bildung der Fransen ist die auf allen Werken Riemenschneiders gebräuchliche. Und da wir uns doch gerade bei diesen scheinbar unbedeutenden und eben deshalb so kennzeichnenden äußeren Merkmalen Riemenschneiderischer Kunst aufhalten, sei noch bemerkt, daß auch die Bildung der Engelflügel genau dieselbe ist, wie auf dem Münnerstädter Altar, dem Scheerenbergdenkmal, dem Blutaltar, dem Bamberger Denkmale, dem Bibramonumente und der Madonna im Rosenkranz, also auf allen authentischen Werken des Meisters, wo sich Engel finden. Diese Flügelbildung ist Riemenschneider ganz allein eigen. Während nämlich alle Meister der Nürnberger, Ulmer und der rheinischen Schule sich bemühen, auch das weiche Flaumgefieder, das die Gelenkteile der Flügel bedeckt, ganz im Einzelnen wiederzugeben, trifft Riemenschneiders feines Naturgefühl den Charakter desselben viel richtiger, indem er hier das Holz lediglich mit zarten Eindrücken eines runden Werkzeuges bedeckt; in Stein sind diese kleinen Vertiefungen natürlich ausgeschlagen.

Unter den Apostelköpfen stimmen die wenigen typisch feststehenden auf das Genaueste mit denjenigen auf anderen Werken des Meisters überein; besonders Petrus bis ins kleinste Fältchen seiner Haut, während Johannes dem in Rothenburg dem Judas zunächstsitzenden Jünger auf ein Haar gleicht. Die besonderen Merkmale Riemenschneiderischer Physiognomik sind überhaupt allen eigen: die feinste Durchbildung und Beobachtung aller Einzelheiten, die unvergleichliche Charakterisierung der Hart- und Weichteile, die oft sehr flache Stirne, der nach abwärts gezogene Mundwinkel, die öfters sichtbaren Zähne, die, wie am Blutaltare, der Richtung der Lippen folgen, wodurch sie öfters falsch zu stehen kommen, ferner die Bildung der oberen Augenlider, sowie die schlanke aristokratische Nase, an der besonders die seitlichen Weichteile fein beobachtet sind. Auch einer Eigentümlichkeit der Bartbildung begegnen wir hier, die unserm Meister ganz eigen ist, indem nämlich die unter der Nase befindliche Rinne in der Oberlippe überall von Bartwuchs frei bleibt.

Der Typus des Jesusknaben, der uns auf den Reliefs in allen Lebensaltern begegnet, ist der am Lorenzdenkmal und anderwärts festgestellte scharf geschnittene.

Betrachten wir ferner die Verkümmerung des Körperlichen innerhalb der Gewänder, die schmalen, aber scharf ausgeprägten Schultern, die kurzen, dünnen Arme, die Engbrüstigkeit der Haltung und die Gebundenheit der Geberde, die sich hauptsächlich in den Händen konzentriert! Und dann vor Allem diese Hände selbst! Weich und fein durchgebildet, weisen sie jenes Charakteristikon Riemenschneiders, das erhöhte Mittelfingergelenke, ungefähr in demjenigen Stadium der Entwicklung auf, wie es uns auf dem Münnerstadter Altar begegnet; jenes absichtsvolle Schmalermachen der Hand, das sich auch im hervortretenden Daumenballen sichtbar macht.

Über allen Kompositionen liegt jener Geist ehrfurchtsvoller Zurückhaltung, der Riemenschneiders Darstellungsstyl allenthalben beherrscht. Wie eine Vision aus höheren Welten treten die Gestalten vor uns hin, voll innerer Würde und Heiligkeit, mehr durch ihre Gruppierung als durch ihre Geberden den Vorgang erläuternd.

An Stelle des mächtigen, großartigen Wurfs der Gewänder eines Veit Stoß und Syrlin, begegnen wir hier wieder jener bis ins Kleinste wirksamen Liebe für Detailbeobachtung, die manchmal den Eindruck des Ganzen abschwächt. Es giebt allerdings in den Gewändern keine unklaren, unmotivierten Stellen mehr, wie wir sie noch an den Gestalten des Münnerstadter Altars beobachteten; im großen Ganzen ist jedoch der Charakter des Faltenwurfs derselbe, noch nicht ganz zur klassischen Einfachheit und Klarheit des Bamberger Denkmals geläuterte.

Die stellenweise umgekrämpten Kleidersäume und besonders der leicht wehende Schleier Marias sind ganz in Riemenschneiders Art. Ebenso finden wir die zierliche Weise, wie Jakobus der Ältere sein Gewand zusammenfaßt, an einer Apostelfigur der Marienkapelle genau nachgebildet.

Fassen wir nun endlich die Hauptgestalt des Altarwerkes, die von Engeln emporgetragene Gottesmutter ins Auge, so können wir keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß sie in Körperbildung, Stellung und Ausdruck den Gestalten der Eva und Magdalena bis ins Kleinste entspricht; namentlich der letztern; der Kopf ist voll und rund, die Stirne flach, der Hals dünn und gebläht, die Arme verkümmert, und die Hände zeigen genau wie dort das eingedrückte Gelenke des vierten Fingers. Die Haare sind wundersam weich und lebensvoll gebildet.

Wir könnten noch viel mehr des Einzelnen geben; doch scheint uns hier besser, einige allgemeine Fragen aufzuwerfen.

Gesetzt, der Meister des Kreglinger Altars wäre ein anderer, als Riemenschneider, so müssen wir doch beiden eine reiche, selbständige Begabung, eine überaus tiefe Liebe zur Natur zuerkennen. Es verbietet sich, in einem von Beiden den bloßen Nachahmer des andern zu sehen. Wie ließe sich da erklären, daß beide Meister nicht nur alle Vorzüge ihrer Kunst mit einander gemein haben, sondern auch ohne Ausnahme ihre Fehler und Unzulänglichkeiten?

Weiterhin drängt sich uns die Frage auf: wo soll dieser Meister gelebt haben, wenn er ein anderer war, als Riemenschneider? In Würzburg sicher nicht; denn hier gehen alle Nachrichten von einer wahrhaft bedeutenden Kunstthätigkeit einzig und allein auf diesen zurück.

An einen der umgebenden Orte ist nicht zu denken, und auch Rothenburg ist ausgeschlossen, da dort schon von 1481 an alle Nachrichten nach Würzburg und später nur auf Riemenschneiders Person hinweisen. Das Tauberthal oder dessen Nähe kann überhaupt nicht als Sitz des Kreglinger Meisters angesehen werden, weil dieses Flußthal die Grenze seiner Wirksamkeit bezeichnet, während ein solcher Künstler doch immer radial nach allen Seiten hin zu wirken pflegt.

Verlegen wir aber den Mittelpunkt dieser Kunstthätigkeit nach Würzburg — und hier können wir nur an Riemenschneiders Werkstatt denken — so ergiebt sich uns aus den vorhandenen Denkmalen ein ganz naturgemäßer Wirkungskreis für diese Zentrale; ein Wirkungskreis, der nach allen Seiten hin beinahe gleichmäßig sich ausdehnend, sich so ziemlich mit dem politischen und geistlichen Einflußgebiete des Würzburger Hochstifts deckt.

Genug. Wir könnten noch manches zu Gunsten unserer Annahme anführen, aber es dürfte überflüssig sein. Sprechen wir aus, was sich schon so lange über unsere Lippen drängen will! Ja, Riemenschneider ist der Meister des Kreglinger Altars und kein Anderer kann es sein.

Nun drängt sich uns aber noch eine andere Frage auf: wo befand sich dieser Marienaltar, bevor er nach Kreglingen kam? Für welche andere Kirche wurde er gefertigt? denn daß er ursprünglich nicht für die kleine Herrgottskirche bestimmt war, ist evident. Die alten Haupt- und Seitenaltäre dieser Kirche stehen noch an Ort und Stelle; auch hätte der Marienaltar schon seiner Höhe und seines Umfanges wegen an keinem dieser Orte Aufstellung finden können. Statt dessen befindet er sich an einem gänzlich ungeeigneten Platze in Mitten des Hauptschiffes ganz nahe dem Hauptportale, sodaß er uns schon beim Eintritte mächtig entgegensteht, wie er denn überhaupt in seiner Pracht und Größe im engen Raume dieser Friedhofkapelle geradezu erdrückend wirkt.

Ich möchte nun ihre Blicke nach Rothenburg lenken, von wo aus man — wie es scheint im Jahre 1494 — einen Marienaltar für die St. Jakobspfarrkirche bei Riemenschneider bestellte.

Es befindet sich noch heute ein Marienaltar daselbst; aber es ist, wie wir wissen, nicht der damals von unserem Meister gefertigte, ursprüngliche. Die Frage, wohin jenes erste Altarwerk gekommen sei, als die Reformation namentlich alles auf den Madonnenkultus bezügliche aus ihren Kirchen entfernte, liegt umso näher, als uns eine Aufzeichnung im Stadtarchive zu Rothenburg ausdrücklich bestätigt, daß die Bauern diesen Marienaltar zwar zerstören wollten, derselbe jedoch gerettet worden sei und keinen Schaden genommen habe. Außerdem muß dieses Bildwerk, das die Mitte der Kirche zu schmücken bestimmt war, von besonderer Schönheit gewesen sein, und die Reformation ist in Rothenburg keineswegs so gewaltsam aufgetreten, daß sie

ein so hervorragendes Kunstwerk aus freien Stücken zerstört hätte; ebenso wenig wie die übrigen noch vorhandenen Altäre, deren einer ja auch ein Marienaltar ist.

Vergegenwärtigen wir uns nun, wie deplaciert das große Altarwerk in der Kreglinger Herrgottskirche sich darstellt, so ist die Vermutung wohl erlaubt, dasselbe sei nach Einführung der Reformation in Rothenburg durch Kauf oder Schenkung dorthin gelangt. Hätten wir den Rothenburger Altar vor uns, so würde seine Entstehungszeit einige Jahre nach der des Magdalenenaltars zu Münnerstadt fallen; und in der That steht die ganze Darstellungsweise mit dieser Annahme im Einklang. Denn der Stil trägt noch ganz den Charakter von Riemenschneiders Jugendwerken, erscheint aber doch schon einigermaßen geläutert. Und zu welcher Zeit dürften wir unserm Meister die Schöpfung eines so lebensfreudigen, unmittelbaren Werkes eher zutrauen, als gerade damals, wo er, im besten Mannesalter stehend, im Vollbewußtsein künstlerischer Reife, sich seines weit verbreiteten Ruhmes und eines festgegründeten bürgerlichen Wohlstandes freute? Das neue Jahrhundert hat ihn wohl der Vollendung noch näher gebracht, aber es hat ihm auch von der unmittelbaren Frische früherer Zeiten genommen, zumal von der Zeit ab, wo ihm städtische Ämter aufgebürdet wurden.

Doch wir wollen diese Erörterungen schließen und die Frage, ob der Kreglinger Marienaltar mit dem für Rothenburg gefertigten identisch sei, des weiteren auf sich beruhen lassen.

Man mag vielfach die Methode unserer Forschungen eine kleinliche nennen. Mancher ins Große strebende Geist wendet sich verächtlich von einem solchen kritischen Detailstudium ab, indem er ihm den Rang echter Wissenschaft abspricht. Und in der That ist es nötig, in der Wissenschaft stets einen möglichst hohen Standpunkt zu suchen.

Aber ist es etwa Wissenschaft zu nennen, wenn kunstgeschichtliche Werke, die in einem solchen großen, allgemeinen Sinne geschrieben sind, von Ungenauigkeiten im Einzelnen strotzen und mit der gewissenhaften Detailforschung auf beständigem Kriegsfuße leben?

Wer sich von Anbeginn an auf den höchsten, allgemeinen Standpunkt stellt, der wird tausend Einzelheiten falsch oder gar nicht sehen. Das ginge noch an, wollte man dann nur das von dort aus mit Sicherheit Erkennbare in die Welt bringen. Aber dabei bleibt es nicht.

Wie ganz anders mutet uns da, um ein schlagendes Beispiel zu geben, das Geisteswerk eines Heinrich Brunn an, der, von den scheinbar geringfügigsten Einzelheiten ausgehend, sich doch endlich mit unwiderstehlicher Sicherheit zu den höchsten Höhen wissenschaftlicher Erkenntnis emporarbeitet. Sein Werk ist Detailarbeit geblieben, und dennoch hat unter den Modernen keiner wie er das tiefste Wesen der antiken Kunst zu erschließen vermocht.

Wie oft sehen wir auch den feinen Lermolieff, — man mag über seine Methode und deren Ergebnisse im Einzelnen denken, wie man will — für seine allgemeinen Kunstanschauungen einen wahrhaft erhabenen Gesichtspunkt

gewinnen! Und dann ist derselbe eben kein usurpierter, sondern ein vollberechtigter, und Lermolieffs Begeisterung ist dann eine doppelt wirksame, weil sie mit der Wahrheit im Bunde steht.

Verweilen wir noch eine kurze Zeit in dem lieblichen Tauberthale; da besitzt die Kirche zu Dettwang, unter den Mauern von Rothenburg ein Altarwerk, das zwar nicht zu den größten, aber unbedingt zu den schönsten und vollkommensten Schöpfungen des Meisters gehört. Es stellt den gekreuzigten Heiland dar, dem zu beiden Seiten die Gruppen der Seinigen und der Heiden beigegeben sind.

Der gekreuzigte Heiland trägt in allen Stücken den Stempel von Riemenschneiders Eigenart. Er deckt sich vollkommen mit der großen Kruzifixdarstellung im Dom zu Würzburg. Hier kommt die Natur wieder zu ihrem Rechte. Hier forderte sie eben den feinen Naturalisten in Riemenschneider, wie bei Darstellung der Eva und Magdalena, gewaltsam zur Darstellung des gesamten Menschenkörpers heraus. Wir wissen ja, was der Künstler hierin vermag. Bis in die krampfhaft gestellten Zehen, bis in das letzte Fältchen des Lendentuches ist Alles feinste Beobachtung und Charakteristik. Aber es ist nicht der derbe, beinahe theatralische Naturalismus anderer großer Meister; er äußert sich hier allenthalben im Banne eines überaus reinen, edlen künstlerischen Stilgefühles, in der vornehmsten, dezentesten Form.

Die Gruppe, wo Maria, gestützt von Johannes, in Begleitung anderer heiliger Frauen erscheint, ist tief ergreifend.

Der ganze Vorgang erscheint auch hier gleichsam in eine höhere Sphäre erhoben, wo die Stürme menschlicher Leidenschaft schweigen und nur noch ein ahnungsvolles Empfinden, ein fühlendes Anschauen der höchsten Mysterien der Religion die Wesen beseelen. Man lasse auch nicht unbeachtet, wie die Unterstützung, welche Johannes und eine klagende Frau der schmerzerfüllten Gottesmutter angedeihen lassen, eigentlich nur angedeutet, mehr eine unwillkürliche Äußerung zärtlichen Mitleids, eine schmeichelnde Geberde, als ein wirkliches Zugreifen und Halten ist.

Die Mittelgestalt der rechtsseitigen Männergruppe ist eine genaue Nachbildung der Gestalt des Orientalen von einem ziemlich frühen Stiche Dürers.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, wie die eng gedrängte Stellung der seitlichen Figuren — gleich denen am Rothenburger und Kreglinger Altar — eine Naivität ist, deren nur Riemenschneider in solchem Maße fähig war.

Wir wollen nun nicht länger mit der Besprechung eines Werkes zurückhalten, das wohl als die sublimste Schöpfung Riemenschneiderischer Kunst gelten kann, und das als Werk unseres Meisters merkwürdigerweise niemals und von keiner Seite angezweifelt worden ist: wir meinen die herrliche figurenreiche Beweinung des Leichnams Christi in Maidbronn, nahe bei Würzburg.

Wir haben es hier nicht nur mit einem der schönsten Werke Riemenschneiders und seiner Zeit, sondern mit einem der bedeutsamsten Meisterstücke der Kunst überhaupt zu thun; mit einer jener Schöpfungen, die das Wesen und Können einer ganzen Kunstepoche, das innere Streben und den Charakter eines ganzen Zeitalters in unvergleichlicher Reinheit in sich verkörpern.

Es ist das Werk eines rein deutschen Künstlers, der frei von allen antikisierenden Einflüssen seinen Weg fand, der begabt mit einem hohen Maße menschlich-künstlerischen Erfassens- und Gestaltungsvermögens, durch liebevolles Studium der Natur sich selbst die nötigen äußeren Mittel zur Verkörperung seiner Ideale zu schaffen wußte.

Der Augenblick ist auf das Glücklichste gewählt. Joseph von Arimathia hat soeben den Leichnam Christi zur Erde niedergelassen und steht noch in halb knieender Stellung, das Haupt in sanft teilnehmender Trauer über ihn geneigt. Die Züge dieses Gesichts, ganz edle Männlichkeit, ganz hingebende Teilnahme, wird Keiner jemals vergessen, der sie nur einmal recht verstanden hat. Es ist einer jener Köpfe Riemenschneiders, deren Schönheit nicht nur eine äußerliche, sondern auch zugleich eine rein innerliche ist. Es ist hier im vollsten Sinne des Wortes der Geist, der sich den Körper baut.

Die schmerzvolle Mutter ist auf dem Platze, wo sie stand, unwillkürlich in die Kniee gesunken, aber noch keineswegs in nächster Nähe des Leichnams, und wir sehen den Augenblick nahe, wo sie auf den Knieen sich ganz an seine Seite begeben und ihn in ihre Arme schließen wird.

Der Ausdruck des Schmerzes ist in allen Gesichtern auf eine höchst eigenartige Weise zur Darstellung gebracht. In den etwas zusammengezogenen, nach außen getriebenen Lippen, in den tief eingezogenen Nasenlöchern erscheint der Augenblick wiedergegeben, der dem eigentlichen Weinen vorangeht. Der Augenblick, wo sich Augen und Nase mit Thränen füllen und wir unwillkürlich dasjenige thun, was wir in gut unterfränkischer Mundart „schnuffern“ nennen. Auch die Bewegungen der Frauen sind noch zurückgehalten, aber sie lassen doch genau erraten, was wenig Augenblicke nachher erfolgen wird.

Überall, wo wir auf solchen Höhen der Kunst angelangt sind, finden wir uns plötzlich auch mit anderen höchsten Äußerungen des menschlichen Geistes, in enge Berührung gebracht, und uns zu Vergleichungen, zu unmittelbarer Verknüpfung der Dinge herausgefordert.

So drängt sich uns hier eine Stelle aus Lessings Laokoon unwillkürlich auf. Dieser große Reiniger und vorbildende Lehrer der Kunst entwickelt aus der Darstellung der Laokoongruppe die ästhetische Forderung, daß der bildende Künstler bei Darstellung eines Vorganges den Moment gar nicht fruchtbar genug wählen könne. Da beim Genusse eines Kunstwerkes auch unsere Einbildunskraft immer vorauseilend beschäftigt sei, warnt er ihn, ein Letztes Äußerstes darzustellen, über das hinaus keine Steigerung, sondern höchstens noch eine Abschwächung möglich sei. Er räth ihm, einen Augenblick zu wählen, den er transitorisch nennt, einen Augenblick, der zugleich vor-

und rückwärts weisend, uns gleichsam in die Mitte des Vorganges stellt, wo sich der Sinn des Ganzen bereits vollkommen deutlich ausspricht, und der auch das nicht dargestellte Äußerste deutlich vorhersehen läßt.

Und sehen wir nicht hier diese Forderung von einem Künstler, der von antiker Kunst oder gar von den scharfsinnigen kritischen Deduktionen einer späteren Zeit keine Ahnung hatte, in staunenswerter Weise erfüllt?

Daß unser Meister es in der Kunst der Gruppierung nie zur Vollendung brachte, beweisen die beiden weinenden Frauen rechts und links, die nach außen gewendet, die Gruppe keineswegs in sich abschließen, sondern vielmehr ihren innern Zusammenhang zu lösen scheinen.

Von allen öffentlichen Sammlungen, welche Werke unseres Meisters besitzen, wollen wir heute nur die Berliner ins Auge fassen.

Daß Herr Professor Bode, der ja für die unterfränkische Bildhauerschule ein besonderes Interesse an den Tag gelegt hat, derselben auch in den ihm unterstellten Museen die gebührende Aufmerksamkeit angedeihen läßt, ist leicht zu denken. Die herrlichen Räume des neuen Museums enthalten denn auch eine stattliche Anzahl von Bildwerken, die hier in Betracht kommen.

Zuerst fallen uns vier Heiligengestalten in die Augen, die aus Kitzingen stammen. Es sind die halb lebensgroßen Figuren der Heiligen: Valentin, Elisabeth, Erasmus und eines Bischofs, der jedoch nicht Kilian ist, weil dieser stets mit dem Schwerte abgebildet wurde. Unter diesen Figuren, die sämtlich Riemenschneider zugeschrieben sind, unterscheidet sich das erstgenannte Paar nicht unwesentlich von dem zweiten. An Valentinus und Elisabeth erscheint uns manche für Riemenschneider charakteristische Eigenheit; der ernste, feingeschnittene Typus, die Anordnung der Gewänder u. a. Dennoch rühren diese Gestalten nicht von dem Meister selbst her. Die Haltung beider ist undeutlich und schwach, weder die bekannte S förmige, noch eine recht gerade. Namentlich lassen aber die schablonenhaft gebildeten Köpfe, vor Allem die starre Schönheit der Elisabeth, Riemenschneiders zarte, von einem tiefsinnigen Naturgefühl inspirierte Hand nicht erkennen. Die Nasen sind steif und gefühllos ins Gesicht hineingeschnitten, ohne jede Berücksichtigung der verbindenden Weichteile, und auch die Augenlider haben eine Form, der wir bei Riemenschneider niemals begegnen; sie sind glatt und lassen die ganze Eiform der Augen erkennen, während hier bei unserem Meister immer ein lebensvolles Gebilde voll tiefster Naturwahrheit, ein kleines Kunstwerk für sich entsteht. Auch die prosaische Art, wie Elisabeth ihren Mantel an die rechte Hüfte drückt, deutet nicht auf ihn, die Hände, wenn sie auch nicht ohne Anklänge an Riemenschneiderische Vorbilder sind, gehören diesem doch nicht selbst an. Ihre wenig durchgebildete fleischige Fülle, die runden Daumen, die spitzen Finger sprechen dagegen. Außerdem sind die Hände des Mannes und der Frau keineswegs unterschieden. Der Faltenwurf gemahnt wohl an unsern Meister, erweist sich aber, genau betrachtet, als wenig fein empfunden.

Alles in allem genommen, können wir die Behauptung aufstellen, daß diese beiden Gestalten aus der unterfränkischen Schule hervorgegangen sind,

aus der Werkstatt eines sehr schätzenswerten, aber doch etwas oberflächlichen, konventionellen Epigonen.

St. Erasmus und der vierte heilige Bischof stehen unserm Meister näher. Wir bitten, anknüpfend an das vorhin Gesagte, nur die Bildung der Augenlider genau zu beobachten. Der Gesichtstypus des hl. Erasmus trägt viele uns bekannte Züge. Dennoch können wir nicht umhin, auch diese Figuren einem derberen Meister zuzuschreiben. Wir sagen „Meister", weil sich hier allenthalben der Charakter einer gewissen selbständigen Gewandtheit und Eilfertigkeit ausspricht, während eigentliche Schüler- und Werkstattarbeiten, an sich vielleicht unvollkommener, sich doch der Weise des Meisters mehr nähern, ja oft stellenweise von ihm selbst bearbeitet sind.

In demselben Raume befinden oder befanden sich die in Holz geschnittenen, sitzenden Figuren der vier Evangelisten. Ja, hier können wir mit Faust sprechen: Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! In diesen tiefernsten, geistvollen Köpfen, in der Unzulänglichkeit des Körperlichen innerhalb der Gewänder, der Engbrüstigkeit der Haltung, der engen Gebundenheit der Geberde giebt sich uns der Meister des Blutaltars und kein anderer zu erkennen.

Hier ist in der feinen Beobachtung des körperlichen Details, in Gesichtern und Händen, in der feinfühligen Unterscheidung der Hart- und Weichteile die Natur wieder zu ihrem vollen Rechte gekommen. Man beachte nur die Nasen und die angrenzenden Teile des Gesichtes! Die Schultern sind schmal, aber doch naturalistisch scharf accentuiert, und wo die Bewegungen der Arme etwas freier sein sollen, erscheinen sie leicht ungelenk und linkisch. Vor Allem ist St. Lukas eine durchaus echte Schöpfung Riemenschneiders. Wer erkennt in diesen noch ziemlich jugendlichen vornehmen Zügen, aus denen eine innige Bekümmernis und stille Duldung sprechen, nicht den schlummernden Kämmerer vom Bamberger-Denkmale wieder? Es ist eine jener Typen, die unser Meister sicher der Natur nachbildete, und die doch so ganz seinen innersten künstlerischen Absichten entsprachen. Wie charakteristisch ist ferner die Bewegung der linken Hand! Während den Armen bei Riemenschneider gewöhnlich keinerlei Bedeutung zugemessen ist, erscheint alles Leben in den Händen konzentriert, und so begegnen wir an seinen Werken oft dieser Seitwärtsstellung der Hand, in der so viel Innigkeit, so viel Zärtlichkeit liegt.

Diese vier Bildwerke sind dem „Meister des Kreglinger Altares" zugeschrieben.

Von Herzen beglückwünschen kann man die Direktion der königlichen Museen zu einer im Jahre 1896 gemachten Erwerbung. Wir meinen die Holzfigur eines heiligen Stephanus, oder vielleicht auch eines Colonat oder Totnan, die, aus der Taubergegend stammend, gewiß das charakteristischste Werk ist, welches die Berliner Sammlungen besitzen. Die beinahe asketisch vergeistigte Durchbildung alles Körperlichen, der Zug tiefen Ernstes im Gesichte, die träumerische Insichversunkenheit der Stellung, der einfach vornehme Faltenwurf verweisen uns in des Meisters spätere Jahre. Die Technik ist meisterhaft und

die Erhaltung, namentlich der Polychromierung, vorzüglich. Hier haben wir es gewiß mit einem eigenhändigen Werke Riemenschneiders zu thun, mit einer der unmittelbarsten, innerlichsten Schöpfungen seiner künstlerischen Eigenart.

Ein kleiner heiliger Georg zu Pferde, der mit etwas steifer Geberde sein Schwert gegen den Drachen schwingt, ist gleichfalls auf den Meister oder seine Werkstatt zurückzuführen. Die Gesichtszüge und der ganze einfache Charakter der Darstellung sind sehr kennzeichnend. Der Rüstung nach scheint dieses Bildwerk noch aus dem 15. Jahrhundert zu stammen.

Von den hier befindlichen Madonnenstatuen können wir keine unserem Meister zuschreiben. Die größte derselben, die auch bei Streit abgebildet ist, entspricht in der äußeren Anordnung vollkommen anderen Riemenschneiderischen Vorbildern. Sie ist am meisten derjenigen Madonna verwandt, die mit dem aus Gerolzhofen stammenden Altarwerke aus der Streitschen Sammlung in den Besitz des bayerischen Nationalmuseums überging, und die in der natürlichen Haltung des Kindes, der Klassizität des Faltenwurfs und der schönen Belebung des Ganzen Riemenschneiders Kunst in ihrer vollen Reife erkennen läßt. Ja, sie erweist sich bei näherer Beobachtung als eine direkte Wiederholung dieser letztern, aber nicht von der Hand des Meisters selbst, sondern von einem Schüler. Die Haltung ist steif, die Stirne oben spitz zulaufend. Dem Gesichte fehlt der Ausdruck weiblicher Anmut; die zur Seite herabfallenden Haare sind schematisch gedreht und die Hände wulstig und breit, ohne feinere Durchbildung. Die Geberde, mit welcher das Jesuskind den Schleier der Mutter emporzieht, ist bei der Münchener Madonna natürlich und schön: bei der Berliner Madonna steif und unschön. Immerhin ist auch diese letztere ein sehr beachtenswertes und in vielem Sinne charakteristisches Werk jener Zeit.

Eine andere kleinere Madonna weist manchen Anklang Riemenschneiderischer Kunstweise auf; doch trägt sie im allgemeinen die Merkmale einer ganz anderen Schule.

Bei Betrachtung eines reizenden Reliefs, die Geburt Christi darstellend, das dem anonymen Kreglinger Meister zugeschrieben ist, müssen wir uns fragen: welche Merkmale, und wären sie noch so unbedeutend, finden sich hier, die nicht genau auf Riemenschneiders Kunstweise passen? Wir bemerken noch, daß zum Fenster im Hintergrunde derjenige Mann hereinschaut, den wir im Kensingtonmuseum im Betstuhl abgebildet finden.

Eine sehr zierliche Gruppe, zwei klagende Frauen in knieender Stellung darstellend, rührt gleichfalls von unserm Meister her. Das Gegenstück befindet sich im Stuttgarter Museum.

Schließlich müssen wir noch eines im Kunstgewerbemuseum befindlichen Tonreliefs von Jodocus Vredis aus Münster gedenken. Es stellt eine Madonna im Blumenhag dar, und ist dadurch für uns von besonderem Interesse, daß Mutter und Kind in allen Stücken die unmittelbarste Anlehnung an Riemenschneiders Vorbilder zeigen.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00004 6553